

Desfile y entremés de figuras en Quevedo y Calderón¹

Jéssica Castro Rivas
Universidad de Chile
Departamento de Literatura
Facultad de Filosofía y Humanidades
Av. Capitán Ignacio Carrera Pinto 1025, Ñuñoa,
Santiago de Chile
Chile
castro.jessica@gmail.com

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 22, 2018, pp. 85-105]
DOI: 10.15581/017.22.85-105

Desde los fundamentales trabajos de Guido Mancini² y Eugenio Asensio³, la producción teatral breve de Quevedo, y particularmente sus entremeses, ha gozado de una creciente revaloración y vindicación por parte de la crítica⁴, la cual de manera prácticamente unánime ha situado la dramaturgia quevediana en su justo lugar dentro del desarrollo de aquel «esqueje desgajado de la comedia»⁵, como denominó el mismo Asensio al género entremesil. En efecto, sin el autor del *Buscón* hoy resulta incomprensible la línea de evolución de esta forma dramática que partiendo desde Lope de Rueda, y pasando por Cervantes, llega hasta Quiñones de Benavente para constituir una de las vetas teatrales de mayor vitalidad, flexibilidad, experimentación, irreverencia y desenfado cómico en el panorama del polimorfo teatro del Siglo de Oro. Y no podía ser de otra forma: se ha insistido en innumerables ocasiones, y con mucha razón, en que Quevedo halló en el entremés una estructura literaria sostenida sobre una tradición y una práctica escénica perfectamente idónea para desplegar con desparpajo su genio satírico y

1. Este trabajo fue realizado en el marco del proyecto de investigación FONDECYT de Iniciación núm. 11150435, *La comedia palatina del Siglo de Oro: trayectorias dramáticas y transformaciones genéricas en Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, financiado por CONICYT del Ministerio de Educación del Gobierno de Chile.

2. Mancini, 1955.

3. Asensio, 1971.

4. Para un panorama de la recepción crítica y el estado editorial del teatro de Quevedo en su conjunto, ver Vélez-Sainz, 2013. Un análisis de la totalidad de la producción dramática del mismo autor puede encontrarse en la tesis doctoral de Hernández Fernández, 2009.

5. Asensio, 1971, p. 15.

burlesco⁶. De manera análoga, desde la década de los años 80 del siglo pasado, el teatro breve calderoniano, integrado no sólo por entremeses sino además por jácaras, loas y mojigangas, ha sido recuperado del estado de descuido que padecía dentro del *corpus* del autor madrileño para ser erguido como un hito de indudable trascendencia en la exploración de las posibilidades que ofrecía cada una de las especies dramáticas mal llamadas «menores».

Centrándonos ya en el terreno específico del entremés, se ha señalado a Quevedo como uno de los mayores contribuidores —y quizás el más original— en la renovación que sufre este género entre la segunda y la tercera década del siglo xvii, radicando sus innovaciones, por una parte, en «el almacén de tipos y figuras»⁷ que pueblan su universo entremesil, y por otra parte, en la construcción teatral observable en estas obras, donde abundan mecanismos tan relevantes como la caricatura, el retrato grotesco, la agudeza verbal y la sátira descarnada, entre otros⁸. Por su lado, se suele destacar la capacidad que tuvo el entremés calderoniano para reelaborar —hacia la segunda mitad del Seiscientos— los procedimientos y convenciones fijados por Quiñones de Benavente por medio de novedosas combinaciones que se materializaron en una propuesta entremesil que estableció un diálogo directo con la constelación temática de las comedias, piezas serias y autos sacramentales del propio Calderón recurriendo para ello a la inversión paródica, la autocita, la autorreflexión y, en suma, la sistemática desmitificación jocosa de la producción mayor del autor de *La vida es sueño*⁹. Así, pues, resulta indiscutible que tanto Quevedo como Calderón representan dos momentos sustanciales y determinantes en el *itinerario* del entremés, y aunque sus respectivas creaciones en este género se desarrollan con cierta distancia temporal, varios críticos han señalado algunas semejanzas estructurales y la presencia de motivos y *figuras* compartidas entre un conjunto no menor de piezas. Todavía más, se ha indicado la existencia de una marcada influencia quevediana en los entremeses de Calderón¹⁰, particularmente apreciable en los llamados «entremeses de figuras», sobre lo que pretendo profundizar en las páginas siguientes.

Pocos vocablos están marcados por una tan amplia polisemia como la voz *figura*. Su campo semántico se dispersa y se desplaza hacia ámbitos aparentemente remotos entre sí como la geometría, la pintura y la teología. Desde el siglo xvi, y ya de manera definitiva durante todo lo largo del xvii, el término *figura* pasó a denominar a un conjunto de

6. Sabor de Cortázar, 1984-1985, p. 43; Arellano y García Valdés, 2011, pp. 13-15.

7. Asensio, 1971, p. 178.

8. Ver la interesante aproximación a los mecanismos cómicos de los entremeses quevedianos realizada por Maestro, 2008.

9. Ver Rodríguez Cuadros y Tordera, 1983; Lobato, 1997; y Buezo, 2008.

10. Por ejemplo, Asensio, 1971, p. 230; Rodríguez Cuadros y Tordera, 1983, pp. 110-111; Buezo, 1993, p. 94 y 108; Rodríguez Cuadros, 2007, p. 91; Sáez Raposo y Huerta Calvo, 2008, p. 196; y Arellano y García Valdés, 2011, p. 83.

fenómenos sociales y estéticos bastante más heterogéneos de lo que se suele creer. El sentido religioso que la cultura cristiana medieval le había asignado a la palabra dio un rápido y medular vuelco en la España áurea para instalarse de lleno en el territorio de lo profano¹¹, provocando un verdadero furor lingüístico cuya impronta es apreciable en el caudal de derivaciones morfológicas que, jugando con los prefijos y sufijos, aparecen en muchos entremeses barrocos: *figurilla*, *figurísimo*, *figuraza*, *figurazo*, *figurero*, *archifigura*, *figurería* y *figurón* son algunas formas que adquiere *figura*¹², alcanzado unas más que otras, como el caso de *figurón*, un significado más especializado en la composición dramática. Como bien han estudiado Asensio, Romanos, Di Pinto y Rodríguez Cuadros, en casi todos los casos se observa que esta noción va experimentando una «progresiva contaminación cómica»¹³ asociada a una connotación peyorativa tanto más acentuada cuanto más se observa su uso y abuso en la creación literaria. La escritura quevediana es particularmente ilustradora sobre los límites hasta los cuales es llevada la trajinada palabra; como anota Rodríguez Cuadros, «pocas veces un autor ha proporcionado un archivo tan amplio de las variopintas acepciones del término *figura*»¹⁴.

En efecto, como ha revisado Romanos, la voz *figura* eclosiona en la obra satírica de Quevedo ya completamente alejada del original sentido que le otorgó la tradición hermenéutica cristiana que estudió en su día Auerbach¹⁵. En *Vida de la corte*, uno de sus primerizos opúsculos en prosa y «primera teoría sobre las *figuras*»¹⁶, Quevedo repasa y desmenuza la «corrucción»¹⁷ de los tipos sociales que pululan en la corte madrileña, configurando una jocosa tipología ordenada en *figuras naturales* («enanos, agigantados, contrahechos, calvos, corcovados, zambos y otros que tienen defectos corporales»¹⁸), *figuras artificiales* (que «en todas las cosas andan y de ninguna entienden [...] son gesteros y afectados [...] estadistas de la vida, cobardes en extremo»¹⁹), *figuras lindas* (que son «de menor cuantía, como son pajes que usan de dones»²⁰), *valientes de mentira* (quienes «por la mayor parte, son gente plebeya; tratan más de parecer bravos que lindos; visten a lo rufianesco»²¹) y *flores de corte* (en-

11. Para una historia detallada de la evolución del sentido del vocablo, ver Asensio, 1971, pp. 77-86; López-Grigera, 1975, pp. 31-36; García Valdés, 1983; Di Pinto, 2007; y Rodríguez Cuadros, 2007, pp. 74-78.

12. Ver, por ejemplo, los muy citados entremeses *La paga del mundo* de Quiñones Benavente o *El comisario de figuras* de Castillo Solórzano, Di Pinto, 2007, pp. 100-108; Rodríguez Cuadros, 2007, pp. 75-78.

13. Rodríguez Cuadros, 2007.

14. Rodríguez Cuadros, 2007.

15. Ver Romanos, 1982.

16. Romanos, 1982, p. 906.

17. Quevedo, *Prosa festiva*, p. 231.

18. Quevedo, *Prosa festiva*, pp. 231-232.

19. Quevedo, *Prosa festiva*, pp. 233-234.

20. Quevedo, *Prosa festiva*, p. 234.

21. Quevedo, *Prosa festiva*, p. 235.

tre los cuales abundan los gariteros, estafadores, sufridos, rufianes de invención, etc.). En este «tratadillo», como lo llama el propio Quevedo, *figura* viene a designar a estereotipos sociales que ora por sus defectos físicos, ora por sus vicios morales (hipocresía, afectación, falsedad, simulación), resultan ridículos y risibles, blancos perfectos para el ataque de un retratismo caricaturizador²². Este mismo sentido —que se encuentra también en la *Premática del Tiempo* o en el conocidísimo fragmento de *El ausente del lugar* de Lope²³— se expande para denotar ‘máscara’, por ejemplo, en las *Premáticas y aranceles generales*²⁴. Pero es acaso en los *Sueños y discursos* donde Quevedo explota al máximo la polisemia del término al tiempo que se sirve de las *figuras* —entendidas de nuevo como estereotipos sociales ridículos y caricaturescos— como mecanismo capital para hacer desfilar «todos los oficios y estados del mundo»: médicos, escribanos, mercaderes, sastres, prostitutas, etc. Parece evidente, entonces, que las *figuras* ocupan un lugar central en la prosa satírica quevediana y otro tanto se puede decir, sin duda, de la poesía satírico-burlesca del mismo autor²⁵.

Resultaría, pues, inevitable y natural el salto de las *figuras* al tablado y más aún en un género eminentemente cómico como el entremés —«comedia antigua», en palabras de Lope—, poblado de modo exclusivo por «plebeya gente»²⁶. Las *figuras* no sólo arriban al entremés sino que llegan a invadirlo por completo: en su ineludible estudio sobre la conformación y las transformaciones que experimenta este género en el Siglo de Oro, Asensio es el primero en proponer al «entremés de figuras» como una innovación fundamental desarrollada entre 1600 y 1620, momento en que se redefine el rumbo del género en su paso desde la prosa al verso, con la consecuente estilización de su escritura y la irrupción de nuevos autores que van perfilando un enfoque cada vez más alejado de los *pasos* de Lope de Rueda. El «entremés de figuras», dice Asensio, emerge en el marco cultural de una sociedad urbana donde los tipos sociales cristalizados en las *figuras* se proyectan hacia el teatro para conformar entes dramáticos que interactúan y se mezclan con antiguos personajes de la tradición y el folclor.

Conviene en este punto hacer una importante distinción; con sus siempre precisas palabras, Asensio afirmaba que ya a comienzos del siglo xvii el concepto de *figura*

22. Ver Rodríguez Cuadros, 2007, pp. 90-93.

23. «Todo hombre cuya persona / tiene alguna garatusa, / o cara que no se usa, / o habla que no se entona; / todo hombre cuyo vestido / es flojo o amueñado, / todo esperado o mirado, / todo efetero o fruncido; / todo mal cuello o cintura, / todo criminal bigote, / todo bestia que anda al trote / es en la Corte *figura*», citado en Di Pinto, 2007, p. 100.

24. Romanos, 1982, p. 907.

25. Ver el fundamental estudio de Arellano, 2003, pp. 98-103; y también Hernández Fernández, 2006.

26. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, p. 135, v. 72.

designaba primariamente una apariencia estrambótica, una exterioridad provocante a risa. Pero su campo semántico se dilataba en la esfera moral y social abarcando desde el vicio a la monomanía, desde el amaneramiento hasta la aberración, desde la exageración de las modas en el lenguaje y el vestido hasta el rasgo especial de carácter arraigado en el humor dominante. Propendía a subrayar el aspecto cómico de las pretensiones y vanidades que impulsan a los hombres a tomar actitudes falsas, a simular realidades vacías. El énfasis sobre un exceso o exorbitancia más que sobre una complejidad personal, que no cabía en las estrechas márgenes del entremés, inclinaba la pintura hacia la simplificación, hacia la caricatura²⁷.

Esta concisa y exacta definición de la noción, sin embargo, no es solamente aplicable a las *figuras* que aparecen en el teatro, sino además a las que se encuentran en otras formas de escritura sumamente disímiles, como es el propio caso de la mencionada prosa y poesía quevedianas. Las *figuras*, pues, se configuran como el resultado de un proceso satírico y burlesco de estereotipación y caricaturización de diferentes referentes sociales —urbanos y cortesanos— que puede concretarse en prácticamente cualquier género discursivo áureo que sostenga la misma perspectiva de sátira o burla. No obstante, no se puede dejar de considerar que cuando las *figuras* son trasvasadas al teatro se recubren y participan, como es lógico, de la especificidad del lenguaje teatral; es aquí, entonces, donde hay que distinguir las *figuras* que desfilan en la prosa o poesía quevediana de las *figuras* del entremés, pues estas últimas son, además, artificios teatrales que operan en niveles verbales y no verbales²⁸. Las *figuras* entremesiles, en efecto, manifiestan una gestualidad, kinésica, vestimenta, entre otros sistemas de signos que despliega el fenómeno teatral, que permiten que su comicidad —anclada, como es sabido, en la *turpitude et deformitas* teorizada en España desde el Pinciano a Cascales— se actualice recurriendo a todos los medios que les proporciona la puesta en escena, como lo demuestran las acotaciones de los textos que, por lo demás, codifican económicamente su existencia bajo el marbete de «figura ridícula». De ahí el innegable parentesco, tantas veces referido, entre las *figuras* de los entremeses y las *figuras* de los retablos de títeres o los fantoches del teatro de guiñol, todas construcciones de entes dramáticos poseedoras de un alto grado de mecanización y muñequización escénica²⁹.

27. Asensio, 1971, p. 84.

28. Semejantes ideas desarrolla Hernández Araico, 2004, p. 210, quien señala que «las figuras de la prosa quevediana no se trasladan, pues, a los entremeses por medio de un lenguaje que no se ajusta a la representación escénica». Un análisis diferente, centrado en el aspecto verbal de los entremeses de Quevedo, se puede ver en Cabañas, 1991. Para un estudio de la comicidad escénica entremesil del mismo autor, ver las recientes publicaciones de Arellano, 2017, y Palacio Ortiz, 2017.

29. Como bien explica Rodríguez Cuadros, 2007, pp. 81-82: «la figura o el figura es también un tipo pero definido básicamente a partir de una gestión intensificada de lo irrisorio o ridículo [...] Su supuesta superficialidad se vería abonada por la perspectiva bergsoniana de lo repetitivo o mecánico [...], sirviendo como objeto lúdico en la medida

Entendiendo, de esta manera, que las *figuras* entremesiles están signadas por una particular densidad teatral, se puede comprender mejor que hayan colmado el elenco de personajes del entremés barroco, llegando a constituir un marco —como apuntan Arellano y García Valdés— en el que «podrían analizarse en realidad todos los protagonistas de estas piezas»³⁰. Pero si bien todo entremés tiene *figuras*, no todos son «entremeses de figuras». Volviendo a la propuesta de Asensio, este tipo entremesil que despunta hacia comienzos del Seiscientos, y cuyas lejanas raíces pueden retrotraerse hasta las *Danzas de la muerte* y la *Nave de los locos* bajomedievales, asemejándose incluso a la antigua celebración del *Festum Scultorum*³¹, conforma una técnica compositiva que aprovecha la breve extensión del género y acentúa su escasa unidad argumental para desplegar una intensa revista de varias *figuras*: dueñas, mariones, pidonas, falsos caballeros, malmaridadas, etc. El desfile de estos personajes por el tablado, así, ocupa el centro de la estructura de la obra, desplazando la construcción de la fábula hacia la organización de secuencias de entradas y salidas de ritmo variable. La sucesión de *figuras*, empero, no se desarrolla de un modo incoherente o totalmente desordenado, sino que se orquesta alrededor de la figura axial del Sátirico, juez o árbitro que puede asumir máscaras diversas —juez, doctor, examinador, rector, médico, etc.— y que opera como un «dictador de sentencias y calificaciones diversas sobre los defectos o las manías de aquellos [las *figuras*], poniendo así de manifiesto su lado ridículo»³². A este actante arbitral se le puede sumar otro personaje complementario que comente o sirva de mediador entre el Sátirico y las *figuras* que comparecen ante él como frente a un tribunal, que concluye finalmente en la danza descompuesta y grotesca o, con menos regularidad, en el tópico aporreo con «matapecados».

Dada la brevedad que presenta el «entremés de figuras», el tipo de discurso dramático predominante que ostentan los personajes se inclina hacia el monólogo antes que al diálogo, por lo cual —continúa Asensio— el carácter agonista de estas piezas teatrales se ve disminuido y afectado, dando paso a obras «desdramatizadas» en donde la presentación de las *figuras* se produce por medio de la auto-identificación, de modo que los propios personajes exhiben socarrona e hiperbólicamente sus tachas y fealdades morales, sociales o físicas³³. Los entremeses de *El hospital de los podridos* —obra anónima, aunque de dudosa atribución cervantina— y *El examinador Miser Palomo*, de Antonio Hurtado de Mendoza, suelen establecerse como las primeras realizaciones de este tipo entremesil,

que evidencia hiperbólicamente una excentricidad o idea fija que lo pone en conflicto o en paralelo con otros personajes (generalmente figuras de su misma categoría semántica) o resultan una parodia física o moral respecto a otras figuras serias del *dramatis personae*.

30. Arellano y García Valdés, 2011, p. 60.

31. Asensio, 1971, p. 81; Huerta Calvo, 1999, p. 27.

32. Huerta Calvo, 1999, pp. 26-27.

33. Asensio, 1971, p. 85.

mostrando además el paso de la prosa, en el primero, al verso, en el segundo. La novedosa invención del «entremés de figuras» rápidamente ganó un enorme éxito entre los entremesistas y su público, como se puede inferir por la vasta creación de textos con esta estructura de autores como Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Alonso de Castillo Solórzano, Luis Quiñones de Benavente, Francisco Bernardo de Quirós y, por supuesto, don Francisco de Quevedo³⁴.

Dentro del *corpus* canónico de Quevedo, el entremés que responde de forma más exacta al «entremés de figuras» es la pieza *Los enfadosos* –llamado también *El zurdo alanceador*–. Allí aparece en escena Pelantona portando una vestimenta estrafalaria, mezcla disonante de prendas que la travisten grotescamente en Juez, como indica la primera acotación: «Sale Pelantona, que es el juez, con una ropa de mujer por sotana, cuello de clérigo italiano, ferreruelo más corto, sombrero de verdulera: figura redícula»³⁵. La mención de «figura redícula» es, precisamente, la constatación de la codificación de la *figura* como artificio teatral³⁶. El Juez, que ocupará sin duda la función de árbitro satírico, «pesquisador contra enfadosos»³⁷, comienza un proceso y juicio para «sacar enfadosos de los güesos»³⁸ que se encuentran en la corte de Madrid. Las *figuras* que desfilarán por el escenario tendrán que confesar sus estrambóticos defectos, partiendo por Carasa, que se corresponde a la *figura* del calvo:

JUEZ [...] vuesarced me parece un figurazo;
que cuando entré no me quitó el sombrero,
quitándosele yo y he sospechado
que tiene doncellez su cortesía.
¡Ea!, por vida mía,

34. Sin ánimo de exhaustividad, pueden considerarse «entremeses de figuras», además de la mencionada pieza anónima, *El licenciado Dieta*, también de Antonio Hurtado de Mendoza; *El tribunal de los majaderos* y *El comisario contra los malos gustos*, de Salas Barbadillo; *El cocinero del Amor*, *El remendón de la Naturaleza* y el ya anotado *Comisario de figuras*, de Castillo Solórzano; *El doctor Rapado*, de Pedro Morla; *Don Guindo* y *Los sordos* de Francisco Bernardo de Quirós; *Las civilidades*, de Quiñones de Benavente, y varios entremeses cantados del mismo autor como *El remediator*, *La muerte*, *El tiempo*, *La visita de la cárcel*, *El Martinillo* (dos partes) y *La paga del mundo*, entre otros. Ver Huerta Calvo, 1999, pp. 26-28, y el interesante trabajo de Madroñal, 1999, en donde se postula que varios de estos entremeses, escritos además por autores vinculados a la corte, tienen una marcada intención de crítica moral y social anclada en una estructura ideológica diferente a la del «caos del mundo» que alegremente acepta el resto del teatro entremesil.

35. Quevedo, *Los enfadosos*, p. 382. Cito siempre por el *Teatro completo* editado por Arellano y García Valdés, 2011. En adelante señalaré el nombre del entremés y la página y número de versos correspondientes.

36. Hernández Araico, 2004, p. 210: «En el *Entremés de los enfadosos* de hecho carente de todo conflicto, donde cada uno de los parlamentos de las cuatro figuras que comparecen ante el juez andrógino enmarca un artificioso juego verbal, el lenguaje exageradamente lúdico de los cinco personajes se teatraliza por la visualización de la vestimenta, la gestulación y los movimientos ridículos [de los personajes]».

37. Quevedo, *Los enfadosos*, p. 383, v. 4.

38. Quevedo, *Los enfadosos*, p. 383, v. 8.

y ninguno se corra,
¿es gorra fija u regatón de gorra?

CARASA Yo soy de las figuras
que llevan en Madrid la calva a oscuras;
en mi vida quité el sombrero a nadie,
que no hago sombrero en todo el año.

JUEZ Picarazo notable³⁹.

La *figura* de Carasa es sistemáticamente cosificada, desrealizada y deshumanizada —utilizando los conceptos señalados por Sabor de Cortázar para los entremeses quevedianos⁴⁰— por medio de su reducción al objeto del sombrero que lleva para ocultar hipócritamente su calvicie, que es precisamente el rasgo exagerado en la caricatura. A través de la sinécdoque, el Juez o el propio Carasa se autodenomina alternativamente «sombrero», «gorra perdurable», «gorra eternal», «bonete sempiterno», «gorra de piedra», para cerrar su caracterización declarando su fealdad («estoy gordo, fresco y colorado»⁴¹) y su desmesurada soberbia y vanidad que lo convierte en un *enfadoso* de la corte⁴². Después del calvo Carasa, pasan ante el Juez don González, «zurdo, con listoncillo al cuello, antojo y muletas»⁴³, como reza la acotación. Don González se declara a sí mismo como una *figura* enfadosa:

D. GONZÁLEZ Yo me acuso a mí propio de enfadoso
y soy enfadoso en superlativo
[...]
Soy zurdo y zambo.

JUEZ ¿Nunca os han quemado?
No debe de saber de vos el fuego.

D. GONZÁLEZ Llámome don González.

JUEZ De oír González con el don me aturdo:
peor es lo González que lo zurdo.

D. GONZÁLEZ Cuando me meto a casi caballero
y se me entran los condes en el cuerpo
llevo por esas calles

39. Quevedo, *Los enfadosos*, pp. 387-389, vv. 61-73.

40. Sabor de Cortázar, 1984-1985; 1987.

41. Quevedo, *Los enfadosos*, p. 389, v. 82.

42. Recuérdese que los códigos de cortesía y jerarquía social del momento imponían la costumbre de quitarse el sombrero como gesto de saludo; su incumplimiento fue objeto de otros ataques satíricos por parte de Quevedo, quien lo asocia con la figura del calvo vanidoso que oculta su calvicie a toda costa. Así, por ejemplo, en el soneto 528, «Calvo que se disimula con no ser cortés», se lee: «Porque la calva oculta quede en salvo / aventuro la vida, que yo quiero / antes mil veces ser muerto que calvo» (Arellano, 2002, p. 411); y también en el *Sueño de la Muerte*, en donde se sigue con la misma burla: «Solo un disparate hizo, que fue, siendo calvo, quitar a nadie el sombrero, pues fuera menos mal ser descortés que calvo y fuera mejor que le mataran a palos porque no quitaba el sombrero» (Quevedo, *Los sueños*, p. 342).

43. Quevedo, *Los enfadosos*, p. 391.

cara de comezón que a puros gestos
se concome a sí mesma de faciones,
sordo de gorra, rostro rempujado,
marqués de habla, duque de persona

[...]

Voy caballereando a todos lados:
«Bésoos las manos, bésote las manos;
servitor, servitor, servitorísimo»⁴⁴.

Don González es la *figura* del casi caballero, sátira de la falsa y simulada nobleza que transgrede los principios del orden estamental usurpando indebidamente el *don*; su desviación física —es zambo y zurdo, ambos rasgos sancionados socialmente en la época— se corresponde con su degeneración moral, puesto que es también un cobarde y fingido toreador. Finalmente, tras la salida de don González aparece un Alguacil, típica *figura* entremesil que sirve de mediador entre el Juez y las dos *figuras* femeninas que trae presas: doña Luisa, que es la mujer pidona o tomajona —tan presente en la sátira quevediana—, y doña Lorenza, prostituta que se hace pasar numerosas veces ante los hombres por una doncella virgen. La presentación ante el Juez de estas dos engañosas mujeres es bastante más breve que las dos anteriores *figuras* y rápidamente el entremés se precipita a su conclusión en el baile invitado por doña Luisa: «Y dejando esta plática cansada, / que ya basta de audiencia, / vuesasted sepa que las dos bailamos / sin demigajamiento de personas. / Si hay músicos verá cosas notables»⁴⁵.

Como una suerte de segunda parte de *Los enfadosos* tildó Asensio a *La ropavejera*⁴⁶, aunque ambas piezas comparten únicamente la estructura de «entremés de figuras». *La ropavejera*, obra más corta que *Los enfadosos*, complejiza de hecho la revista de *figuras* al introducir a un tópico personaje satírico como lo es la ropavejera —oficio asociado al engaño— en un esquema original en donde se le confiere una dimensión fantástica que intensifica el carácter grotesco de la *figura*; será esta una «ropavejera de la vida»⁴⁷, que vende «retacillos de personas» y «tarrazones de mujeres»⁴⁸ a otras *figuras* que carecen de partes corporales o las tienen deterioradas. La Ropavejera actúa, pues, como el personaje arbitral del entremés, pero sin corresponderse con las *figuras* que regularmente juegan ese rol; es además secundada por Rastrojo, *figura* que asume la función comentadora ante la venta de trozos de cuerpo que la Ropavejera va saldando con los demás personajes que acuden a ella. Así, entra primero en escena doña Sancha, vieja desdentada que le compra muelas; tras ella aparece don Crisóstomo, buscando un par de

44. Quevedo, *Los enfadosos*, pp. 391-393, vv. 108-131.

45. Quevedo, *Los enfadosos*, p. 401, vv. 259-263.

46. Asensio, 1971, p. 244.

47. Quevedo, *La ropavejera*, p. 531, v. 4.

48. Quevedo, *La ropavejera*, pp. 532-533, vv. 19-20.

piernas que replacen las suyas defectuosas; luego irrumpe una dueña, otra clásica *figura* entremesil que acá es interpretada por Godínez, travestismo escénico que incrementa su grotesca presencia en busca de una nueva cara que remedie sus arrugas (Rastrojo describe su rostro como «cáscara de nuez» con «la boca de concha con trenales» y «los labios y dientes desiguales»⁴⁹); después de la dueña entra Ortega, capón lampiño y arrebozado que pide una barba para ocultar su condición de eunuco; finalmente se introduce la vieja doña Ana, tapada con abanico, como señala la acotación, para esconder sus facciones arrugadas y sus manos resecas, buscando rejuvenecer su semblante.

Se trata de un «entremés de figuras» originalísimo, donde las *figuras* —permítaseme el juego— aparecen desfiguradas, operando sobre ellas un proceso de descomposición y desarticulación corporal que refuerza su carácter de muñecos mecánicos hasta reificarlos, como señala González Maestro⁵⁰, en una extremada exaltación de lo grotesco. En este sentido, la sátira aquí se desarrolla de un modo más uniforme que en *Los enfadosos*, puesto que se concentra en el motivo barroco del paso irremediable del tiempo ruinoso, y cómo este se pretende engañosamente disfrazar y disimular con apariencias («Ya en el mundo no hay años, / pues aunque el Tiempo a averiguallos venga, / no hallará en todo el mundo quien los tenga»⁵¹, dice la Ropavejera). Se conforma, así, una «truculenta parodia del *tempus fugit*» que deriva, en suma, en una pieza que «mezcla asombrosamente la risa con el horror»⁵², como apuntan Arellano y García Valdés. Añadido a esto, *La ropavejera* incorpora dos componentes que enriquecen su entramado teatral y que, asimismo, subrayan la enorme capacidad quevediana de innovar las formas entremesiles, en este caso, el «entremés de figuras». En primer lugar, al comienzo de la obra, la Ropavejera le dice a Rastrojo:

ROPAVEJERA	¿Veis aquella cazuela?
RASTRO	Muy bien.
ROPAVEJERA	¿Y a mano izquierda una mozuela? Pues ayer me compró todo aquel lado. Y a aquella agüela, que habla con muletas vendí antenoche aquellas manos nietas. [...] Desde aquí veo una mujer y un hombre, nadie tema que nombre, que no ha catorce días que estuvieron en mi percha colgados, y están por doce partes remendados ⁵³ .

49. Quevedo, *La ropavejera*, p. 536, vv. 58-60.

50. Maestro, 2008, p. 92.

51. Quevedo, *La ropavejera*, p. 539, vv. 110-112.

52. Arellano y García Valdés, 2011, p. 81.

53. Quevedo, *La ropavejera*, pp. 532-533, vv. 14-27.

Esta ruptura de la ilusión escénica, que bien anotan en su edición Arellano y García Valdés, incorpora burlescamente al público al ensanchar la perspectiva de la sátira hacia los espectadores, desbordando la ficción del espacio del tablado para sugerir con una aguda jocosidad que las *figuras* no sólo se encuentran sobre el escenario, sino además frente a él⁵⁴. El segundo elemento que complejiza la pieza es el juego teatral que permite reelaborar el tópico baile entremesil con que finaliza la obra:

RASTROJO	Guitarras vienen; músicos espero, [A la Ropavejera] para que te alboroces o remiendes los tonos y las voces [...] (<i>Salen Músicos</i>)
MÚSICOS	¡Adobacuerpos, como adobasillas!, ¡botica de ojos, bocas, pantorrillas!, nuestro baile del <i>Rastro</i> está tan viejo, que no le queda ya sino el pellejo; queremos, si es posible, remendalle con los bailes pasados.
ROPAVEJERA	Remendaréle por entrambos lados, que no le conozcan las puntadas ⁵⁵ .

El oficio de la Ropavejera, como se observa, se desplaza desde las *figuras* hacia las danzas musicales de clausura. El personaje hace entrar en escena a los bailes y «bailas» —conocidísimos por los espectadores— encarnados en actores; salen entonces la Zarabanda, la Pironda, la Chacona, la Corruja, la Vaquería, el Rastrojo, el Escarramán y el Santurde. Con estos bailes-personajes la Ropavejera hace un «aloque horrendo», una mezcla de partes, puesto que estaban «con polvo y telarañas»⁵⁶ por su uso tradicional; les limpia las caras «como a retablos» —acentuando la dimensión gestual del final— tras lo cual todos cantan y bailan. De este modo, el desfile de *figuras* acaba en un desfile de bailes entremesiles.

Tanto *Los enfadosos* como *La ropavejera* se articulan como «entremeses de figuras», el segundo, sin duda, explorando con mayor efectividad teatral las posibilidades de esta estructura. Huerta Calvo volvió sobre la propuesta de Asensio para profundizar en la composición del entremés. Reflexionando sobre la presencia de bufones, locos y bobos en el género breve, Huerta Calvo distingue dos modalidades frecuentes en las que se organiza el texto del entremés⁵⁷: por un lado, se puede apreciar

54. Ver Hernández Araico, 2004, pp. 222-223; y Sáez Raposo y Huerta Calvo, 2008, p. 196.

55. Quevedo, *La ropavejera*, pp. 540-541, vv. 116-128.

56. Quevedo, *La ropavejera*, p. 541, vv. 156-158.

57. Huerta Calvo, 1999, pp. 22-29, plantea también otra tipología del entremés donde distingue, además de la estructura de acción y la de personaje, una estructura de situación

una modalidad que da prevalencia a la acción mediante la consumación de la *burla* y que fue cultivada sobre todo en los primerizos tiempos de desarrollo del género; por otro lado, existe una modalidad diferente en donde se privilegia y predomina el personaje, en detrimento de la acción. Esta última variedad entremesil, a su vez, se bifurca en dos subtipos «según la estrategia del autor se oriente a destacar varios personajes, o uno solo»⁵⁸. El primer subtipo con estructura de preponderancia de personaje se corresponde prácticamente en su totalidad con el «entremés de figuras» que describió Asensio, donde frente a un personaje *activo* —el Satírico, como ya quedó apuntado— desfila un conjunto variable de personajes *pasivos* —las *figuras*—. La segunda forma se constituye como la inversión de la anterior; así, explica Huerta Calvo,

la estrategia del autor en el juego de los personajes se centra en uno solo, suficientemente llamativo en razón de un vicio particular, un comportamiento o un hábito anormales. El conjunto de personajes activos tiende entre sí un haz de relaciones que convergen siempre en este personaje nuclear, gran «figura» o *figurón* [...] Es decir: frente a un solo personaje activo en el tipo anterior aquí pueden ser muchos; y ante un personaje pasivo múltiple allí, en este caso sólo hay uno⁵⁹.

Ese vicio o comportamiento excéntrico —sigue señalando Huerta Calvo— suele vincularse a una «locura» alienante que posee el personaje nuclear provocada por la excesiva inclinación hacia formas literarias populares, inclusive marginales o infraliterarias, como refranes, jácaras y romances. El paradigma de este subtipo entremesil es el conocido *Entremés de los romances* —famoso por servir, supuestamente, como antecedente del *Quijote*—. Pues bien, la pieza *Los refranes del viejo celoso* justamente manifiesta este tipo de organización textual. Aunque su autoría ha sido objeto de permanente debate⁶⁰, conviene considerar su configuración dramática en relación con lo desarrollado hasta aquí.

—donde se enfatiza el cariz de cuadro costumbrista, generalmente urbano y madrileño— y otra de debate.

58. Huerta Calvo, 1985-1986, p. 703.

59. Huerta Calvo, 1985-1986, p. 710. Dada la muy generalizada aceptación del término *figurón* por parte de la crítica para designar al tipo de personaje cardinal de la «comedia de figurón», conviene evitar el uso de la misma palabra para describir el fenómeno que se indica.

60. El último estudio en abordar el problema de esta dudosa atribución quevediana se debe a Madroñal, 2013, quien a partir de un minucioso cotejo entre *Los refranes del viejo celoso* y las técnicas compositivas, los usos métricos, el estilo y varios pasajes paralelos de piezas de Quiñones de Benavente, entre otros elementos, concluye lo siguiente: «según nuestra opinión, el autor de *Los refranes del viejo celoso* es Luis Quiñones de Benavente [...] Nos consta que hasta que no aparezca un manuscrito autógrafo o una noticia contemporánea que se lo adjudique tampoco habremos demostrado incontestablemente su autoría, pero sí estamos seguros de que es muy difícil que la pieza la escribiera Quevedo y creemos que no se debe seguir editando a su nombre» (2013, p. 167).

De posible inspiración cervantina —*El viejo celoso*— y estrechamente relacionado a *El sueño de la Muerte* de Quevedo, *Los refranes* despliega una trama doble: primero aparece en escena una típica situación entremesil donde una joven casada, Justa, es requiebrada burlesca y paródicamente por su amante, Rincón, que entra vestido de capigorrón. Justa se queja de su marido, quien encarna al tópico personaje del vejete; dice la joven: «me tiene / apurada este viejo, este maldito. / Cada palabra es un refrancito; / cuanto habla, cuanto dice son vejeces, / repitiéndolo más de dos mil veces»⁶¹. Efectivamente, el Vejete aprovecha cualquier situación para introducir majaderamente sus refranes. Rincón urde un ardid utilizando esta manía del viejo con la finalidad de escapar con Justa. Tras una secuencia que parodia las escenas de la comedia donde aparece de improviso el hermano o el padre de la dama y se esconde el secreto amante que estaba recién con ella, comienza el segundo momento del entremés, donde se ve nuevamente a Rincón disfrazado ahora de un «mágico» ridículo. El Vejete va exclamando sus refranes e inmediatamente surgen en escena los proverbios personificados: Calainos, Villadiego, Juan de la Encina, Perico el de los Palotes, Maricastaña, la dueña Quintañona y el Rey que Rabió. El entremés concluye con un juicio burlesco presidido por el Rey Perico, quien enuncia una retahíla de personajes folclóricos del refranero (Marta con sus pollos, el Otro, Mateo Pico, Agrajes, Cochitehervite, Pedro de Urdemalas, Pero Grullo, etc.) para acabar la burla al Vejete a porrazos con «matapecados».

Como se apreciaba, en *Los refranes del viejo celoso* el débil núcleo argumental de la burla marital de los jocosos enamorados enmarca y permite la introducción de la revista de *figuras*; dos secuencias engastadas cuyas fronteras están claramente delimitadas por la segunda entrada de Rincón —disfrazado ahora «con botarga colorada y un cohete encendido en la mano»⁶², como apunta la acotación— y subrayadas por la variación métrica de la silva al romance que se produce aproximadamente hacia el verso número cien. No obstante, aquellas *figuras* que desfilan en el segundo segmento de la obra difieren considerablemente de los personajes reseñados en *Los enfadosos*, *La ropavejera* y otros «entremeses de figuras» tradicionales. La inversión que opera en este subtipo entremesil, como anotaba Huerta Calvo, genera que las *figuras* ocupen el rol activo ante la pasividad del viejo escarnecido; y esa inversión, a su vez, es consecuencia de la inversión del objeto de la sátira, que ya no será la multitud variada de tipos sociales caricaturizados de la villa y la corte, sino únicamente el marido vejete. La tacha de este la constituye, valga la redundancia, su vejez, representación de valores anticuados expresados en el abuso de los refranes, es decir, un tipo de discurso signado por el anquilosamiento del lenguaje. El proceso satírico, entonces, consistirá en la teatralización de ese discurso fosilizado y su revitalización por

61. Quevedo, *Los refranes del viejo celoso*, p. 545, vv. 37-40.

62. Quevedo, *Los refranes del viejo celoso*, p. 550.

medio de la conversión de los refranes en *figuras* que burlan la manía hiperbólica del Vejete.

Las *figuras* que desfilan en esta obra, pues, carecen de un referente social estereotipado y asumen el estatuto de máscaras. El desfile de *figuras*, finalmente, deviene en un desfile de máscaras, el cual, mediante una teatralidad exacerbada —con los disfraces ridículos de las figuras proverbiales—, revitaliza el refranero para convertirlo en vehículo de la tópica sátira contra la impotencia y la caducidad de la vejez⁶³. Se trata, en definitiva, de una perfecta conjunción entre los recursos lingüísticos y los mecanismos escénicos, que resulta en una mascarada carnavalesca. Con toda razón Asensio denominó a esta pieza como una mojiganga *avant la lettre*⁶⁴. Buezo, siguiendo el mismo camino, ahondó en la relación entre *Los refranes del viejo celoso* y lo que será con posterioridad la mojiganga dramática del XVII: la relevancia de la visualidad extravagante que resulta de la profusión de disfraces; la presencia del tribunal bufo del Rey Perico; la confusión y los rápidos movimientos escénicos finales; el traje de botarga que adquiere Rincón y que lo convierte en un diablo «vejiguero»; y el cierre con un arcaico aporreo a palos —que no existe en los otros entremeses quevedianos—, son todos elementos que emparentan esta obra con la perspectiva carnavalesca que adquirirá la mojiganga barroca⁶⁵.

De tal forma, el «entremés de figuras» va ensayando variaciones donde la inversión de su estructura permite que las *figuras* del desfile muten desde las caricaturas sociales a las máscaras carnavalescas. Así, la centralidad de la que gozaba la técnica de la revista de *figuras* va cediendo para terminar por reducirse y debilitarse, conformando secuencias enmarcadas en esquemas globales de *burla*, con lo cual el ataque satírico a la fauna cortesana y urbana queda menguado o al menos reconcentrado. Justamente es esto lo que sucede en algunos de los entremeses calderonianos inspirados en el «entremés de figuras» invertido y que, además, refunden a los personajes proverbiales de *Los refranes del viejo celoso*. Primeramente, en el caso de *Las Jácaras* se presentan un Gracioso y un Vejete que traman una cura para la locura y enfermedad de Mari-Zarpa, personaje femenino que «ha dado / en cantar con grande desenfado / jácaras noche y día»⁶⁶. Tras acordar el engaño, entra Mari-Zarpa a la escena tocando castañetas y a punto de cantar, frente a lo cual el Vejete le dice:

VEJETE

Tente, espera, no cantes,
porque una maldición te he de echar antes:

63. Una interpretación semejante propone Hernández Araico, 2004, pp. 223-226.

64. Asensio, 1971, p. 229.

65. Buezo, 1993, pp. 91-95.

66. Calderón de la Barca, *Las Jácaras*, p. 88, vv. 3-5. Cito todos los entremeses calderonianos en adelante por la edición de Rodríguez Cuadros y Tordera, 1982, indicando el título de cada pieza, página y número de versos.

¡Plega a Dios, si cantares,
se te aparezca luego a quien nombrases,
quejoso a letra vista
de que seas infame coronista
de azotes y galeras,
de ladrones, de trongas y hechiceras!

(*Vase*)

MARI-ZARPA Aunque miedo me pongas
de hechiceras, ladrones y de trongas,
he de cantar: no temo tus razones⁶⁷.

Mari-Zarpa, contra la fingida maldición del Vejete, empieza a cantar sus jácaras tras lo cual van saliendo con ridículos disfraces los personajes de cada una de estas composiciones para interpellarla, increparla y amenazarla festivamente; desfilan entonces Zampayo y Maripilonga, Sornavirón, el Zurdillo, doña Pizorra y el Ñarro. Se trata de falsas «sombras» y «visiones» que forman parte del plan orquestado por el Gracioso y el Vejete para sanar la locura de la cantora de jácaras. En esta pieza, como se observa, funciona perfectamente el tipo de «entremés de figuras» invertido: a la manía excéntrica de Mari-Zarpa por las jácaras la rodea un desfile de *figuras* que teatralizan a aquellos personajes populares y que los convierten en máscaras. De ficciones verbales, pues, pasan a convertirse en ficciones escénicas. Estas figuras de jácaras, además, vuelven jocosamente sobre sus propias historias al interpellar a Mari-Zarpa, provocando una suerte de glosa burlesca de las composiciones tradicionales de las que provienen. El resultado de aquello es un efecto de extrañamiento en el público, que conoce perfectamente las jácaras, y de renovación del agotado género rufianesco, tal como ocurre en *Los refranes del viejo celoso* con el acervo de los refranes. Pero a diferencia del desenlace de esta última obra, en *Las Jácaras* el Gracioso y el Vejete no logran burlar a Mari-Zarpa con su embeleco, ya que esta al enterarse del engaño continúa cantando y hace caso omiso del intento de curarla, final muy en sintonía con un rasgo constitutivo del entremés calderoniano que bien ha apuntado Lobato: la supremacía y sistemática victoria de los personajes femeninos⁶⁸. El comportamiento anormal y estafalario aquí, entonces, no es sancionado, con lo que la dimensión satírica queda obliterada en función del despliegue de una comicidad puramente festiva. Esto se relaciona con el carácter genérico híbrido que exhibe la pieza, sobre el que se ha detenido Buezo: a la estructura entremesil se aúnan las máscaras que aproximan la obra a la fisionomía de la mojiganga, y debe añadirse a esto la sustancial integración de la lengua de germanía y el componente musical cantado propios de la jácara⁶⁹.

67. Calderón de la Barca, *Las Jácaras*, p. 91, vv. 41-49.

68. Lobato, 1997, p. 137.

69. Buezo, 2008, p. 266. Ver también Rodríguez Cuadros y Tordera, 1983, pp. 44-45.

En *Las Carnestolendas* Calderón extrema todavía más la mixtura genérica; si para Buezo *Las Jácaras* era un «entremés con visos de mojiganga»⁷⁰, la misma estudiosa considera, y con toda razón, que *Las Carnestolendas* es una «mojiganga entremesada»⁷¹. No hay que extrañarse de estas continuas mezclas de géneros cortos puesto que, como ha insistido Rodríguez Cuadros, el teatro breve del Barroco soslaya cualquier purismo en virtud de la permanente heterogeneidad e hibridismo de las formas dramáticas⁷². La pieza se encuadra en medio de la época del Carnaval, estableciendo con ello unas coordinadas espacio-temporales sumamente definitorias para el desarrollo su sentido teatral: «¡Oh, loco tiempo de las Carnestolendas, / diluvio universal de las meriendas / feria de casadillas y roscones / vida breve de pavos y capones / y hojaldres, que al Doctor le dan ganancia, / con masa cruda y con manteca rancia! / Pues ¿qué es ver derretidos los mancebos / gastar su dinerillo en tirar huevos?»⁷³, exclama la tópica figura del Vejete, que aparece en la obra ya no cumpliendo el rol de marido celoso, sino el del padre, en este caso, de tres hijas: Rufina, Luisa y María. Las jóvenes tienen un plan; María le dice al Vejete: «pues el cosquilloso tiempo nos convida / de las Carnestolendas, por tu vida, / que nos dejes hacer una Comedia»⁷⁴. Representar una comedia, en efecto, es lo que pretenden las hijas para que mediante una «traza» pueda Rufina huir con su paródico «galán», un Gracioso, llevándose además las joyas y dineros de la casa.

En principio, se trata de un esquema de «entremés de figuras» invertido, organizado sobre la burla que programan el Gracioso y las tres mujeres al Vejete, cuyo defecto hiperbólico no es únicamente —como en *Los refranes del viejo celoso*— su carácter anticuado, decrepito, impotente o achacoso, sino además su avaricia: es, en definitiva, un viejo avariento. Pero la arquitectura del texto se complica considerablemente más que en el entremés de atribución quevediana. Así, primeramente, el cronotopo del Carnaval en el que se inscribe la acción entremesil moviliza una serie de elementos que se van entrecruzando, partiendo por la descripción costumbrista que hacen los personajes del tiempo festivo. El ambiente carnalesco permite, luego, una importante secuencia en donde el Gracioso, tras entrar al espacio familiar del Vejete, promete que representará él solo la comedia que pedían las muchachas, siendo esto parte de la burla planeada al padre. El Vejete, antes de la actuación teatral del Gracioso, le ofrece almorzar; este come y bebe glotonamente y grotescamente, como lo muestran tanto las didascalias explícitas («*come aprisa y bebe*»⁷⁵) como las didascalias implícitas («¡Ay, cual zampa! ¡Jesús! ¿qué hambre es esta?», dice María; «Hombre, ¿comes o engulles», le pregunta

70. Buezo, 1993, p. 109.

71. Buezo, 1993, p. 108.

72. Rodríguez Cuadros, 1997, p. 130; 2001, pp. 113-118.

73. Calderón de la Barca, *Las Carnestolendas*, p. 141, vv. 31-39.

74. Calderón de la Barca, *Las Carnestolendas*, p. 140, vv. 17-19.

75. Calderón de la Barca, *Las Carnestolendas*, p. 145.

el Vejete; «¡Los tragazos que echa, Jesucristo!»⁷⁶, exclama Luisa viendo al Gracioso devorar la comida y la bebida). Esta escena de festín es, evidentemente, propia de la temporalidad del Carnaval que exagera la baja corporalidad y la ingesta desmesurada de alimentos.

Pero la dimensión carnavalesca de la obra no se agota ahí, sino que se imbrica con la secuencia metateatral que se desarrolla mientras el Gracioso come y bebe. El personaje remeda, primero, al actor Prado, para posteriormente ir disfrazándose y actuando frente al Vejete y sus tres hijas:

(Pónese una barbilla y gorra chata)

GRACIOSO Sale un vejete arrugado
 con barbilla, y gorra chata,
 tan temblona la cabeza
 como papanduja el habla,
 y dice a dos hijas suyas:
 «Por san Lesmes, por la lanza
 de Longinos, que esta fiesta
 las retoza a las muchachas
 en el cuerpo [...]

(Pónese mascarilla y bonete colorado)

 Agora sale el negrilla
 requebrando aquestas damas,
 con su cara de morcilla
 y su bonete de grana.
 ¿Quelemole vuesañcé,
 Luisa, María, Rufiana
 que le demo colacione [...]?

(Toma una espada por el hombro, y el jarro en la mano, bebiendo a menudo)

 Ahora sale un finflón,
 o tudesco de la guarda,
 hablando mucho, y a prisa [...]

*(Habla lo que quisiere a lo tudesco, y bebe, y luego hace que está borracho)*⁷⁷.

Todo este teatro dentro del teatro y actuación dentro de la actuación que despliega el Gracioso forma parte de la «traza» para burlar al Vejete⁷⁸. Y resulta tremendamente interesante no solamente porque se parodia al propio discurso dramático de las acotaciones (con los «sale» y la caracterización del vestuario) y a ciertos personajes (imitando jocosamente sus hablas tipificadas), sino porque además conforma verdadera parodia de la propia estructura del «entremés de figuras»,

76. Calderón de la Barca, *Las Carnestolendas*, pp. 145-146, vv. 110-116.

77. Calderón de la Barca, *Las Carnestolendas*, pp. 146-149, vv. 130-166.

78. Sigo algunos de los planteamientos relativos al Carnaval y al teatro dentro del teatro indicados por Rodríguez Cuadros, 2001.

puesto que los papeles que interpreta el Gracioso son justamente *figuras* entremesiles (un vejete, un negro y un guarda tudesco) en sucesión de desfile. Este segmento de la acción también preludia el final: ahí entra el Vejete en escena después de que sus hijas han huido con el Gracioso, y de manera análoga a lo que ocurre en *Los refranes del viejo celoso*, el Vejete calderoniano va enunciado refranes al tiempo que aparecen estos mismos teatralizados y en procesión; surge entonces el Rey que Rabió, Marta con sus pollos, Perico el de los Palotes, Maricastaña, la dueña Quintañona y un Hombre al revés. Todos los cuales, a excepción de este último, se hallan presentes en la pieza pseudo-quevediana. No obstante, entre *Las Carnestolendas* y *Los refranes* existen significativas diferencias⁷⁹. En el entremés de Calderón se reduplica el uso del disfraz, puesto que son los propios personajes del Gracioso, Rufina, Luisa y María los que se visten de figuras proverbiales. Asimismo, la plasticidad y la gestualidad grotesca se extreman en *Las Carnestolendas*, como ha anotado Buezo, debido a que los vestuarios son aún más estrafalarios y la expresión paraverbal adquiere una importancia todavía más significativa⁸⁰. Finalmente, en la obra calderoniana el ataque satírico contra la *figura* axial, es decir, el Vejete, queda subsumido bajo una explícita y patente celebración carnavalesca del «mundo al revés», de manera que el estribillo que repiten los personajes proverbiales («¿Qué nos quieres? Anda, vete / déjalos, avariento vejete»⁸¹) apunta menos a la burla contra el *tipo* social del viejo —con todos los antivalores que porta esa *figura*— que a la actualización del conflicto base del tiempo de renovación del Antruejo. Como señala Rodríguez Cuadros, pues, la burla contra el viejo se establece en la «diáléctica de dos visiones del mundo: una doña Cuaresma travestida en un Vejete que niega la fiesta del mundo como teatro, frente al triunfo de un don Carnal (también travestido y multiplicado en las hijas del Vejete y en el Gracioso bajo la materialización del paradigma del teatro dentro del teatro)»⁸². Así, en conclusión, *Los refranes del viejo celoso*, modelo de «entremés de figuras» invertido, pasa en manos de Calderón a convertirse en un desfile plenamente carnavalesco.

Recapitulando, entonces, puede verse que la aparentemente simple forma del «entremés de figuras» que emerge para renovar la arquitectura del género entremesil a comienzos del siglo XVII experimenta, desde Quevedo a Calderón, una intensa apertura a distintas posibilidades de estructuración y complejización teatral. De este modo, además de innovaciones originales como la introducción de planos fantásticos u horrendos a través de figuras como la Ropavejera, el «entremés de figuras» admite la inversión de su estructura, para originar un nuevo subtipo donde las *figuras* que caricaturizan a los tipos sociales de la villa y de la corte pasan a ser máscaras festivas que acercan el entremés cada

79. Ver Rodríguez Cuadros y Tordera, 1983, pp. 199-200.

80. Buezo, 1993, p. 108.

81. Calderón de la Barca, *Las Carnestolendas*, p. 151, vv. 220-221.

82. Rodríguez Cuadros, 2011.

vez más a géneros breves colindantes, sobre todo a la mojiganga. La técnica del desfile de *figuras*, en suma, se puede concretar de diferentes maneras⁸³, enmarcada o no en secuencias globales de burla, para incluir perspectivas cómicas que no se agotan en la sátira social, sino que se abren hacia la metateatralidad, la autoparodia o la festividad carnavalesca, utilizando para ello todos los recursos teatrales a su disposición: desde los mecanismos de la jocosidad verbal hasta las más exacerbadas dimensiones escénicas de la gestualidad, el vestuario y la música.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, *Poesía satírica burlesca de Quevedo. Estudio y anotación filológica de los sonetos*, Madrid / Frankfurt, Iberamericana / Vervuert, 2003.
- Arellano, Ignacio, «Algunas notas sobre la comicidad escénica en los entremeses de Quevedo», en *El entremés y sus intérpretes. XXXVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2015*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, pp. 121-136.
- Arellano, Ignacio y García Valdés, Celsa Carmen, «Introducción», en Francisco de Quevedo, *Teatro completo*, ed. Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 11-85.
- Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Credos, 1971.
- Buezo, Catalina, *La mojiganga dramática: de la fiesta al teatro. 1. Estudio*, Kassel, Reichenberger, 1993.
- Buezo, Catalina, «Calderón de la Barca», en *Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 254-287.
- Cabañas, Pilar, «El espectáculo verbal. Comicidad y sátira en los entremeses de Francisco de Quevedo», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 291-303.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1982.
- Di Pinto, Elena, «Galería de retratos: figura, figurilla y figurón», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Almagro, 15, 16 y 16 de julio, 2005*, ed. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 99-110.
- García Valdés, Celsa Carmen, «El Sordo y Don Guindo, dos entremeses de “figura” de Francisco Bernardo de Quirós», *Segismundo*, 37-38, 1983, pp. 241-269.

83. Por cierto que las obras estudiadas aquí no son las únicas piezas de Quevedo y Calderón en emplear estas formas dramáticas; también son apreciable en, por ejemplo, el *Entremés del niño y Peralvillo de Madrid*, de Quevedo, o *La casa de los linajes* y *El reloj y los genios de la venta*, de Calderón.

- Hernández Araico, Susana, «El teatro breve de Quevedo y su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas: lego-pro-menos a una representación riescénica», *La Perinola*, 8, 2004, pp. 201-234.
- Hernández Fernández, María, «Confluencias entre la poesía satírica y la obra dramática de Quevedo», en *Edad de oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Robinson College, Cambridge, 18-22 de julio 2005*, ed. Anthony J. Close, Cambridge, Asociación Internacional Siglo de Oro, 2006, pp. 339-344.
- Hernández Fernández, María, *El teatro de Quevedo*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Tesis doctoral, 2009.
- Huerta Calvo, Javier, «*Stultifera et Festiva Navis* (De bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34.2, 1985-1986, pp. 691-722.
- Huerta Calvo, Javier, *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- Lobato, María Luisa, «Mecanismos cómicos en los entremeses de Calderón», *Anthropos. Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, Número Extra 1, 1997, pp. 136-141.
- López-Grigera, Luisa, «Introducción crítica», en Francisco de Quevedo, *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. Luisa López-Grigera, Madrid, Castalia, 1975, pp. 9-59.
- Madroñal, Abraham, «Moralidad e ideario en los entremeses del XVII: las obras de censura moral», en *El escritor y la escena VII. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: Dramaturgia e ideología. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (1998, Ciudad Juárez)*, ed. Ysla Campbell, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999, pp. 149-158.
- Madroñal, Abraham, «De nuevo sobre la autoría de *Los refranes del viejo celoso*, entremés atribuido a Quevedo», *La Perinola*, 17, 2013, pp. 155-177.
- Maestro, Jesús G., «Las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo», *La Perinola*, 12, 2008, pp. 79-105.
- Mancini, Guido, *Gli entremeses nell'arte di Quevedo*, Pisa, Coliardica, 1955.
- Palacio Ortiz, Nortan, «Recursos humorísticos estructurales en los entremeses de Quevedo. Notas a pie de actor», en *El entremés y sus intérpretes. XXXVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2015*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, pp. 137-159.
- Quevedo, Francisco de, *Los sueños*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.
- Quevedo, Francisco de, *Prosa festiva completa*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2007.
- Quevedo, Francisco de, *Teatro completo*, ed. Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2011.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina y Antonio Tordera, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis, 1983.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, «El arte calderoniano del entremés», *Anthropos. Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, Número Extra 1, 1997, pp. 126-130.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, «Calderón se quita la máscara: teatro cómico breve», en *Lecciones calderonianas*, ed. Aurora Egido, Zaragoza, Ibercaja, 2001, pp. 105-123.

- Rodríguez Cuadros, Evangelina, «Alzando las figuras: hacia una sistematización de lo grotesco», en *El figurón. Texto y puesta en escena*, ed. Luciano García-Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 71-103.
- Romanos, Melchora, «Sobre la semántica de “figura” y su tratamiento en las obras satíricas de Quevedo», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venecia, 25 al 30 de agosto, 1980)*, ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 903-911.
- Sabor de Cortázar, Celina, «Quevedo, “poeta de los honrados”: a propósito de sus entremeses», *Letras*, 11-12, 1984-1985, pp. 41-54.
- Sabor de Cortázar, Celina, «Para la revaloración de los entremeses de Quevedo», en *Para una relectura de los clásicos españoles*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1987, pp. 153-169.
- Sáez Raposo, Francisco y Javier Huerta Calvo, «Quevedo», en *Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 183-202.
- Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2012.
- Vélez-Sainz, Julio, «La recepción crítica del teatro de Quevedo: algunas consideraciones», *La Perinola*, 17, 2013, pp. 15-25.

